



Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

2 | 2015

The Poetics and Politics of Antiquity in the Long
Nineteenth-Century / Exploiting Exploitation Cinema

Journée d'études « Photographie et histoire américaine »

Université Paris Diderot, 25 septembre 2015

Eliane de Larminat



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/7663>

DOI : 10.4000/transatlantica.7663

ISSN : 1765-2766

Éditeur

AFEA

Référence électronique

Eliane de Larminat, « Journée d'études « Photographie et histoire américaine » », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2015, mis en ligne le 31 mai 2016, consulté le 29 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/7663> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transatlantica.7663>

Ce document a été généré automatiquement le 29 avril 2021.



Transatlantica – Revue d'études américaines est mis à disposition selon les termes de la licence
Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Journée d'études « Photographie et histoire américaine »

Université Paris Diderot, 25 septembre 2015

Eliane de Larminat

- 1 Le 25 septembre 2015 s'est tenue à l'Université Paris Diderot une journée d'études intitulée « Photographie et histoire américaine », organisée par Carolin Görgen et Camille Rouquet, doctorantes du LARCA-UMR 8525. L'objectif de cette journée était d'examiner des pratiques photographiques comme étant historiquement situées, en allant au-delà de l'idée d'une détermination historique de la photographie ; il s'agissait de penser des objets et pratiques photographiques comme agents de l'histoire américaine.
- 2 François Brunet introduit la journée en faisant référence à un dossier sur les rapports entre photographie et histoire, dirigé par Miles Orvell et publié dans le numéro d'avril 2015 de la revue *American Art*, montrant ainsi l'inscription de cette journée dans une actualité transatlantique des recherches sur la photographie. Il faut comprendre cette « actualité » au sens fort : François Brunet nuance en effet l'idée, avancée par Miles Orvell, selon laquelle le rapport entre photographie et histoire serait intrinsèque au médium et aux discours portant sur lui, et rappelle que cette préoccupation est fluctuante. Les approches de la photographie qui sont réunies dans cette journée d'études s'inscrivent bien dans une approche contemporaine du rapport entre photographie et histoire, en ce qu'elles posent chacune à sa manière la question des formes et méthodes de contextualisation, tout en maintenant l'objet photographique au centre de leurs approches. La journée montre aussi comment, tout en étudiant résolument la photographie, il devient possible de s'adresser à d'autres communautés académiques, au-delà de celles qui sont traditionnellement concernées par la photographie.

Documentation du logement social et des quartiers pauvres

- 3 Le premier panel rassemble deux doctorantes dont les travaux portent sur des corpus institutionnels, et qui se tiennent dans un rapport de porosité avec d'autres champs historiques — en l'occurrence, l'histoire du logement, de l'intervention de l'État dans le tissu urbain et des représentations de la ville.

Nicole A. Krup (Universität Zürich), « Housing History and the Photographic Archive, Los Angeles in Context »

- 4 Nicole Krupp ouvre la réflexion sur les rapports entre histoire photographique et histoire américaine en présentant ses recherches sur l'archive photographique de la Los Angeles Housing Authority (LAHA). Il s'agit de comprendre ce qui détermine la constitution de cette archive, ainsi que le rôle qu'elle a pu jouer dans l'histoire de cette institution. La LAHA est instituée en 1938 suivant les spécifications du *Housing Act* de 1937, qui donne trois missions aux agences locales de logement social : identifier et détruire les taudis (*slums*), construire des logements bon marché et modernes et y reloger les personnes déplacées, et enfin produire un rapport annuel d'activité. L'archive photographique se développe donc d'abord comme moyen en vue d'une fin, et va permettre en particulier d'illustrer les rapports annuels de la LAHA. Elle participera plus largement des efforts de communication de l'institution, à un moment où il fallait « vendre » à la fois une forme d'intervention publique dans l'espace urbain et d'aide sociale et une nouvelle forme architecturale. Les supports de communication visuelle de la LAHA, qu'il s'agisse des rapports annuels ou de panneaux exposés lors d'événements internes à l'institution ou lors de conférences nationales des agences de logement social, font ainsi la part belle à des séquences photographiques montrant une amélioration — que ce soit par le biais de paires sur le modèle « avant/après » ou de séquences plus longues qui donnent un aperçu historique sur les réalisations de l'agence. Nicole Krupp clôt son intervention sur un objet « obscur », dont les conditions de production et l'usage prévu ou effectif demeurent mystérieux : il s'agit d'un album contenant des photographies de quartiers délabrés. La rareté des informations portées à côté des photographies collées laisse penser qu'il s'agit d'un document à usage interne. L'objet demeure cependant éluif — à l'image de l'ensemble du documentaire social produit à Los Angeles dans les années 1940 à 1960, dont Allan Sekula a noté qu'il correspond à un relatif vide historiographique (Dimendberg et Sekula, 2005, 43).

Eliane de Larminat (Université Paris Diderot), « Then and Now: Photographs and the Historicization of Public Housing in Chicago »

- 5 L'intervention suivante reste dans le champ des représentations photographiques du logement social mais s'attache à l'exemple de Chicago. Cette ville fut un laboratoire important pour le renouvellement urbain de l'après Deuxième Guerre mondiale, puis pour le nouveau mouvement de destruction-reconstruction qui vit à partir des années 1990 la destruction d'une grande partie d'un parc social « conventionnel » considéré comme trop dysfonctionnel. L'intervention s'attache d'abord à des photographies telles que publiées dans des rapports (et autres supports d'information et de

communication), et au récit qui est ainsi mis en place par plusieurs institutions (la Chicago Housing Authority et d'autres agences liées au renouvellement urbain). L'observation de ces rapports amène à une vision plus fine et complexe du schéma rhétorique « avant-après », typique des productions visuelles institutionnelles du milieu du siècle. Ce schéma se déploie entre des images mises en regard ou en séquence plus complexes, mais aussi à l'intérieur même d'images ; il devient ainsi un schéma directeur pour la perception des changements urbanistiques en cours, une formule visuelle que l'on retrouve aussi à la fin des années 1950 dans des images de photographes amateurs documentant la ville de Chicago. La juxtaposition de l'avant et de l'après, qu'elle ait lieu entre plusieurs images ou soit cristallisée dans une seule vue, permet d'articuler spatialement un récit de progrès — tout en masquant, simplifiant, ou recodant la manière dont l'on passe d'une forme urbaine à une autre, et cela dans un contexte de déplacement massif de populations urbaines, où l'« avant » et l'« après », comme lieux, ne logent pas forcément les mêmes personnes. L'intervention se clôt sur l'évocation de nouvelles mises en image du logement social à travers le schéma de l'« avant-après » à la fin des années 1990 et au début des années 2000, quand les logements sociaux sont désormais marqués comme l'« avant ». Dans ces deux moments, différentes formes urbaines sont renvoyées dans le passé ; par-delà l'apparente évidence de la formule, l'« avant-après » demande toujours à être historicisé.

Interprétations du pictorialisme au début du XX^e siècle

- 6 Le panel suivant présente des pratiques photographiques ancrées dans la définition d'identités régionales ou artistiques proprement américaines au début du XX^e siècle.

Carolyn Gorgen (Université Paris Diderot), « “Legitimizing” a Region through Photography: San Francisco Amateur Photographers »

- 7 Si Nicole Krupp avait clôt son intervention sur l'idée d'Allan Sekula selon laquelle le documentaire social du milieu du siècle à Los Angeles constitue encore un point aveugle dans les recherches sur la photographie, Carolyn Gorgen présente quant à elle un corpus et une pratique photographique peu étudiés, et dont elle met en avant la richesse. Il s'agit de la pratique photographique amateur dans la région de San Francisco à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. Carolyn Gorgen note une vaste lacune dans la recherche sur la photographie dans l'Ouest entre les années 1880 et 1920, c'est-à-dire entre la période du daguerréotype d'une part, et la photographie moderniste d'autre part. La marginalisation de l'Ouest comme région se double d'une vision très réduite en termes sociologiques, qui se concentre sur les professionnels et sur les artistes en oubliant une pratique amateur. Cette pratique est pourtant très riche et cherche à l'époque à se donner une structure collective, autour de la revue *Camera Craft* et à travers une organisation régionale des *camera clubs*. La pratique amateur californienne se veut donc régionale, et se distingue en cela du mouvement des *camera clubs* de la côte Est et de New York en particulier, qui sont marqués par l'élitisme et la valorisation d'artistes spécifiques. Cette approche « régionale » ne se limite pas à des questions d'organisation, mais définit aussi un projet véritablement commun pour la pratique amateur dans la région de San Francisco : il s'agit avant tout de légitimer la Californie comme région, d'une part par sa beauté (d'où une approche marquée par le

pictorialisme) et d'autre part par sa valeur historique. C'est ce qui fait l'importance des collections de reproduction de sites qui sont retenus comme historiques (la *Bancroft Library* conserve des exemples de ce type d'albums, et la plupart des villes californiennes comptaient à l'époque au moins une *copy gallery* permettant de diffuser ces vues), puis du tremblement de terre de 1906 qui permet de poser la Californie comme véritable Italie américaine. Les amateurs de San Francisco, individus engagés dans une entreprise commune, inscrivent leur région dans une histoire visuelle à la fois locale et nationale, qui remonte à la conquête de l'Ouest ; leur rôle est crucial jusqu'à l'exposition « Panama-Pacifique » de 1915, qui marque l'aboutissement du cycle de reconstruction de San Francisco.

Hélène Orain (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), « *Straight photography* : Invention de la modernité américaine »

- 8 La présentation d'Hélène Orain amène un contrepoint à l'intervention précédente, en retraçant la manière dont la notion de « photographie pure », discutée en Europe dès les années 1860, devient une idée et une pratique américaine dans les années 1910 et 1920. Elle montre comment des débats sur le médium et sur le rapport entre retouche et « vérité » photographique en viennent à être redéfinis plus clairement comme un problème esthétique et moral (qui peut être déconnecté de déterminations vraiment techniques, puisque le rapport entre *straight photography* et absence de retouche devient moins central). Paul Strand reprend ainsi la notion dans l'article « Photography » de 1917, et la *straight photography* est acclimatée à New York, puis en Californie avec le groupe *f/64* de San Francisco. Cette appropriation se joue en fait beaucoup autour de la notion d'américanité, dans un contexte artistique et plus largement culturel qui, à partir de l'Armory Show de 1913 et de la Première Guerre Mondiale, cherche à se définir à nouveau contre l'Europe.

Construction visuelle de la mémoire des conflits

- 9 Ce panel présente diverses perspectives sur la production et la réception des images, en temps de guerre et dans la mémoire des conflits.

Sarah Charluteau-Martin (Université Paris-Sorbonne), « L'effort de guerre américain à travers les photographies de l'Office of War Information »

- 10 Sarah Charluteau-Martin présente un corpus photographique qui est à la fois éminemment inscrit dans son contexte historique, et désormais surtout utilisé de manière illustrative par des historiens — d'où l'importance d'analyser ce corpus dans ses déterminations politiques. L'*Office of War Information* (OWI) est créé en juin 1942, quelques mois après l'entrée en guerre des États-Unis. Du point de vue institutionnel, le programme photographique de l'OWI est en continuité avec celui de la *Farm Security Administration* (FSA) ; mais l'évolution est marquée au niveau du contenu idéologique et des déterminations esthétiques. La défense de la politique fédérale, qui était aussi l'objet du programme photographique de la FSA, doit en effet désormais encourager l'effort de guerre. Au niveau du discours, on note une rhétorique martiale, et une mise

en avant de nouveaux acteurs (en particulier les femmes et les Noirs) sans qu'apparaisse jamais nulle forme de tension, conflit social ou ségrégation. Au niveau esthétique, on observe un nouveau style par rapport à la production de la FSA ; ce style est marqué par l'emphase, des effets de contrastes en particulier dans le traitement des lumières (où l'on peut voir l'influence du film noir), et des cadrages monumentalisans. Par l'effet visé et les moyens mis en œuvre pour l'atteindre, ce corpus photographique apparaît comme construction autant qu'enregistrement, et comme acteur plutôt que témoin de l'histoire. Il impose également de repenser les rapports entre politique, idéologie et propagande (une notion théorisée aux États-Unis dès les années 1920, en même temps que les médias et la communication).

Camille Rouquet (Université Paris Diderot), « The Notion of Media Influence in the Historiography of the Vietnam War »

- 11 Si le corpus de l'OWI a eu tendance à être utilisé comme une source d'illustrations par les historiens (aux dépens d'une étude de son caractère construit), Camille Rouquet note un phénomène inverse quant au supposé rôle historique joué dans la guerre du Vietnam par les médias, et en particulier par les photographies. L'idée selon laquelle les médias auraient influé sur le cours des événements, voire que les médias auraient été la cause de la défaite, est en effet largement répandue, bien que la notion d'influence soit souvent floue. Face à cette idée reçue, l'intervention présente un vaste panorama des fluctuations de la théorie de l'influence des médias dans l'historiographie, depuis les témoignages d'acteurs clés de la guerre jusqu'au présent. Il est en effet possible de distinguer différentes catégories dans l'historiographie, qui partagent chacune une certaine théorie sur cette influence possible des médias. Les histoires « générales » de la photographie se concentrent sur des « icônes », sans prendre en compte les méandres de la guerre elle-même. Au contraire, les historiens de la photographie de guerre rejettent la théorie de l'influence. Les historiens de la guerre du Vietnam sont attentifs à l'hostilité du gouvernement envers les médias, et, sans vraiment parler d'influence, ils témoignent d'une forte pénétration de la théorie de l'influence puisque le schéma cause/conséquence reste présent. Les journalistes, pour leur part, sont à la fois dans le rejet des accusations et la revendication de leur importance, tandis que les personnalités politiques ou militaires ont véritablement assis la théorie de l'influence. Quant aux travaux sur les médias et la communication, ils ont vu un premier tournant dans les années 1990, qui contredit la notion d'influence (en montrant que des évolutions de l'opinion par rapport à la guerre sont sans rapport avec les médias) tandis que la production des années 2000 se concentre surtout sur la manière dont certaines images sont devenues centrales dans la mémoire du conflit. Ce panorama montre que le concept d'influence est souvent flou ; il trouve en fait son origine dans la rencontre initiale entre des personnalités politiques qui cherchent un coupable, et des médias qui défendent leur profession — tout cela, comme le rappelle Mark Meigs, dans le contexte particulièrement intense du scandale du Watergate, où l'influence des journalistes sur le cours des événements est bien réelle et surtout très visible. Finalement, cette théorie de l'influence correspond à des tentatives, maintenant dépassées, de rendre compte de la place de certaines photographies dans la mémoire du conflit.

**Shakila Zamboulingame (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne),
« Le photojournalisme face à la guerre du Vietnam »**

- 12 Après ce panorama historiographique, Shakila Zamboulingame propose un panorama visuel de la couverture photographique du conflit dans *Life* et *Paris Match* en 1965. Le corpus est constitué par les photoreportages publiés dans les magazines principaux du pays qui s'installe dans le conflit d'une part, et du pays qui a mené la guerre coloniale précédente, et dont la perception est donc colorée d'une manière spécifique, d'autre part. Le corpus considéré permet d'observer la mise en place d'un lexique, d'une narration visuelle qui seront réactivés jusqu'à la fin de la guerre. On note en fait la reprise d'une mémoire visuelle avec un renouvellement de certains codes (par exemple, le maquis devient la jungle). Une typologie se met en place, en particulier pour la représentation de la douleur, des blessures, de la mort — en particulier américaines, alors que le conflit fait ses premières victimes américaines. Cette culture visuelle, qui s'installe dès 1965, permet de replacer les images iconiques de Ronald Haeberle ou Nick Ut dans une histoire visuelle.

Didier Aubert (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3), « L'archive et le révérend : Willis Hoover, le *pentecostalisme* chilien et la mémoire photographique de l'Église méthodiste »

- 13 Didier Aubert présente un travail en cours sur l'archive photographique de l'Église méthodiste au Chili, qui, sous la direction de Willis Hoover, connut un renouveau pentecôtiste. La mise en place de cette archive (dont les conditions et la date de création sont inconnues) s'inscrit dans le contexte d'un projet d'évangélisation compris comme manifestation d'un empire moral américain. L'archive s'explique en partie par une tendance à la bureaucratisation de l'organisation, liée au développement des sciences sociales appliquées à l'économie et à la société ; elle s'inscrit aussi dans une ambition de centralisation des informations, dans un contexte de mission à l'échelle continentale. Les photographies, réalisées par les missionnaires ou achetées, sont rassemblées dans des albums ; elles ont une fonction pédagogique, permettant d'éduquer les futurs missionnaires dans les *Bible institutes* qui se développent alors. Mais l'archive sert des fonctions hétérogènes ; ainsi la documentation des bâtiments possédés ou gérés par l'Église méthodiste au Chili peut-elle servir à convaincre l'Église américaine à investir plus de fonds. Didier Aubert clôt son intervention sur une particularité de l'archive : le révérend Hoover a été exclu de l'Église, et a failli être éliminé de l'archive, comme le montre l'ajout de la mention « nix » sur deux photographies où il figure. Ce « détail », cette surprise dans l'album, pose en fait une question de méthode : que faire de l'image qui n'est pas dans la série ? Faut-il se laisser séduire par l'image la plus différente et donc distrayante ? François Brunet suggère que l'idée selon laquelle l'archive correspondrait à un mécanisme ne tient pas devant le caractère relativement chaotique de la plupart des archives, quand on les regarde dans le détail ; il faut penser la rationalisation comme un pôle de la production de ces archives, qui coexiste avec une logique de prolifération assez autonome.

Photographie du paysage américain

- 14 Cette journée sur photographie et histoire américaine se termine avec des interventions sur deux *photographic surveys*, qui se distinguent par leur place dans le canon de l'histoire de la photographie — bien établie pour l'une, et encore à révéler pour la seconde.

Stella Jungman (Universität Zürich), « Viewing Nature through the Camera: The Untouched Wilderness in Carleton Watkins's Survey Photography »

- 15 Stella Jungman présente la photographie de paysage produite par Carleton Watkins dans le cadre de ses travaux d'exploration. Elle montre comment Watkins représente la nature comme hors du temps, au-delà de toute intervention humaine (ce qui serait une différence avec le travail de Timothy O'Sullivan, qui aurait plus tendance à montrer des figures humaines dans le paysage). La nature n'est alors plus un contexte historique où pourraient se dérouler des événements, mais un espace mesurable. Le spectateur, passif, est en position de reconnaître le caractère scientifique du travail photographique de Watkins ; l'image peut être conçue comme objective dans la mesure où la même vue pourrait supposément être fixée à nouveau si le photographe se tenait au même endroit, en l'absence d'accident. La dimension scientifique de cette photographie d'exploration demande en réalité à être inscrite dans un contexte culturel spécifique, qui détermine une certaine vision de la nature.

Jordi Ballesta (École National Supérieure du Paysage), « J. B. Jackson et la photographie routière américaine »

- 16 La journée se termine sur une proposition d'extension du champ des études sur la photographie, par une attention à la photographie comme pratique de recherche et support d'enseignement. Jordi Ballesta présente le travail photographique de J. B. Jackson (1909-1995), géographe américain qui joua un rôle essentiel dans la valorisation du paysage vernaculaire, et en particulier du paysage routier, ainsi que dans la constitution des *Landscape Studies* comme champ académique. Il s'agit d'un corpus de diapositives produites par Jackson lors de ses déplacements et utilisées pour ses cours à la *University of New Mexico* entre 1955 et 1989. Jordi Ballesta rappelle la fréquence, la pérennité et l'amplitude des voyages (surtout à moto) de Jackson, plus proche en cela d'artistes qui lient étroitement voyage et photographie que de géographes s'attachant à un terrain de recherche bien circonscrit. La pratique photographique de Jackson correspondait à une pratique de prise de note permettant aussi de structurer la perception — et cela dans le cadre d'un mode de recherche consistant à investir le monde directement, reléguant la consultation d'informations archivées à un statut très secondaire. Les photographies de Jackson constituent en fait un support de recherche qui reste très proche de l'expérience d'un touriste « alerte » (qui constituait le cœur de l'enseignement de Jackson). Après cette présentation de la pratique photographique de Jackson comme pratique de terrain, telle que ses archives permettent de la ressaisir, Jordi Ballesta resitue ce travail photographique dans un contexte plus large où le paysage de bord de route constitue un point de convergence pour des artistes

photographes et le champ architectural. Il propose d'inclure la pratique photographique des chercheurs dans un champ d'études hodologiques non cloisonné, puisque les circulations sont nombreuses entre architectes (Venturi et Scott Brown), chercheurs (Kevin Lynch, Donald Appleyard), et photographes (New Topographics). Le travail de Jackson, s'il n'est sans doute pas utilement formulable comme « œuvre » (dans la mesure aussi où Jackson ne le valorisait pas comme tel, lui qui publiait des photographies non créditées dans la revue *Landscape*), n'en fournit pas moins un corpus très riche pour penser la photographie comme recherche et comme savoir — ce qui rejoint l'un des axes de cette journée d'études.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie

DIMENDBERG, Edward, et Allan SEKULA, « Allan Sekula », *BOMB* 92, 2005, 38-45.

Ressources

Lien vers le programme : http://www.univ-paris-diderot.fr/EtudesAnglophones/pg.php?bc=CHVR&page=fiche_colloque&g=sm&numevent=217

AUTEUR

ELIANE DE LARMINAT

Université Paris Diderot